

O giroscópio

Daniel Faria (1971-1999) colecionava pedras. Trazia-as da praia ou dos montes e guardava-as em caixinhas sobre a estante. Também colecionava palavras. Recolhia-as na Bíblia, em Dante, ou da obra de Luiza Neto Jorge e dispunha-as, meticulosamente, em poemas. A primeira leitura dos seus livros parece ser, assim, a visita de um mostruário e apela à memória e ao inevitável levantamento erudito das “referências”. Mas esta espécie de hermenêutica, por legítima que se apresente, não parece totalmente adequada à sobriedade deste escasso *corpus*. Porque esta é também a exposição de um trabalho paciente, insistente, metódico, de depuração formal, numa espécie de missão auto-imposta de angariação e fixação de uma gramática firme. A firmeza requerida para comunicar duas coisas: o que significa a construção da *casa*, e a crença num nome que, porque não é, em primeiro lugar, mais que um nome, tem que ser dito e repetido numa “palavra incessante”: “Cresço na clareira de um homem que é uma palavra”.

Duas bandejas a sopesar na balança, portanto. Em primeiro lugar – porque é o trabalho de um jovem poeta –, o fascínio pela colecção de influências que ia buscar a muitos lados e com as quais – diz-nos a sua biografia – o autor se envolvia de uma forma ávida, a única forma, enfim, através da qual se *ganha a influência*, a mais antiga das tarefas da poesia, i.e., a de reconhecer que as ideias não têm dono nem origem e que é bem aquele que as sabe explorar e desenvolver, que as coloca na sua própria estante, por assim dizer, como se fosse pela primeira vez. Há muitos momentos na poesia de Daniel Faria que fazem acreditar no lustro de estreia de uma articulação nova. Entre temas que reconhecemos (o silêncio das casas e a “voz das telhas inclinadas” é um tema lido em Luiza Neto Jorge, por exemplo), vamo-nos apercebendo da recorrência de algo que se vai manifestando como esteio de um texto *novo*. É aqui que a sua reflexão poética sobre a “casa” cola ao aspecto estritamente existencial uma dimensão *autobibliográfica*. Aqui, a *casa* é, em primeiro lugar, texto, “verbo”, para usar a sua expressão. Se o poeta constrói uma obra e se essa construção é realmente radical, i.e., se começa pelos alicerces, pode ler-se nela, quando jovem, a azáfama de várias empreitadas. A escolha dos materiais, a escolha do terreno, a orientação do plano, o trabalho de terraplanagem e o início da escavação. Tudo isso está aqui. Em segundo lugar – porque é o trabalho de um monge –, está a persistência de um nome que não se sabe onde se situa. Dentro de casa? Fora de casa? Será um dos materiais de construção? Será a clareira onde se erguem os andaimes ou o caminho que conduz a casa? Será

aquilo em função do qual a casa, a janela da cozinha e a varanda se vão orientando? Em todo o caso, este nome deveria surgir como aquilo que não se constrói, como fundamento da própria construção. E é aí que as coisas se complicam.

O significado da poesia de Daniel Faria está na referência a estas duas *construções*, uma física, a casa – que também inclui a articulação dos sons e o aspecto das palavras sobre o papel –, a outra conceptual, o nome, e no modo como as duas se cruzam, se opõem ou se exigem uma à outra. Primeiro, a indagação sobre o que constitui uma casa, no sentido do *sítio* familiar, mas ao mesmo tempo no sentido de algo que se vai fazendo a partir de peças trazidas por outros. Trata-se da referência mais concreta da vida dos homens, aquela que circunscreve o nosso *habitat* prioritário e em relação ao qual tudo o resto é classificado por analogia (os outros sítios estão “mais ou menos perto de casa” ou sentimo-nos “mais ou menos em casa” em certos sítios). Para um poeta, em particular, a casa é o sítio onde primeiro se aprende o significado das palavras e onde se vão fazendo as primeiras experiências de apropriação / transformação verbal daquilo que nos vão ensinando.

Mas, simultaneamente, invoca-se, de dentro dessa mesma casa – como o pedreiro que olha para a obra feita –, o “centro” que parece sustentar todo o edifício, que garante que ele não se abata sobre as nossas cabeças: “Tu é que és o que edifica / Tu constróis mil vezes”, como se a casa não se pudesse construir a si mesma. Este centro é o único interlocutor desta poesia e a sua invocação constante fornece-lhe a consistência de uma crença, à força, precisamente, de nomear a falta: “Sei que existes e multiplicarás / A tua falta, / Somarei a tua ausência à minha escuta / e tu redobrarás a minha vida.”

Ou seja, na representação da casa situa-se a ordem do mais concreto, da presença plena, a primeira referência, aquela que quase não carece de invocação porque está sempre lá e à qual, no fim da jornada, podemos sempre *regressar*. Na invocação do *centro construtor* nomeia-se essa ausência e essa falta, *isso* que é preciso ser dito para que não desapareça. Quando sentimos que perdemos alguma coisa – embora, neste caso, seja antes a consciência de que se *está a perder* uma coisa – tendemos a procurá-la, a revolver gavetas, estantes e sofás, ou a parar para tentar perceber onde ela poderá estar. Nessas alturas, olhamos para a arrumação da casa como se nos colocássemos *de fora* e, se a busca se torna demorada, começamos a ficar desesperados pois o que outrora nos era tão familiar torna-se agora hostil, como se escondesse aquilo que buscamos. As chaves de casa que procuramos tornam-se mais importantes do que a própria casa e

podem mesmo, num acesso de revolta contra as coisas, levar-nos a sair e a bater com a porta.

Na apresentação da *dupla hélice* da casa e do nome, Daniel Faria tem a consciência de estar a preparar o caminho para uma linguagem demiúrgica capaz de propor imagens inesperadas e, justamente porque inesperadas, de uma intensidade certa: “Escrevo do lado mais invisível das imagens / Na parede de dentro da escrita e penso / Erguer à altura da visão o candeeiro / Branco da palavra com as mãos (...) Digo: / Imaginai”. É aqui que assenta a invulgar desenvoltura desta escrita: os materiais plenamente legíveis, as referências bem demarcadas, a nomeação não adjectivada dos objectos, tudo é colocado em regime de *aceleração* pelo trabalho poético. A linguagem que nos é familiar, aquela que também é, em certo sentido, nossa *casa*, porque plenamente presente (*nela* já nem pensamos), é posta a girar. E com ela, à maneira de um dervixe dançante (a forma mais integral de “oração”), é o próprio poeta que se vê roda(n)do. A este “redemoinho”, talvez como sua causa, junta-se, então, a palavra que faltava, “amor”, definido, justamente, por Dante, como um “estado de locomoção”: “vivo enclausurado na agilidade de um animal nascido / correndo ao lado dele, correndo para ele – era assim que eu queria que fosse a linguagem veloz (...) Sei que estou em viagem na palavra que se move”¹; “Queria tanto amar, rodear-te, se soubesses como queria amar-te tanto”²; “Amo-te como um planeta em rotação difusa”³. A sugestão de rotação torna-se constante na obra. O filho é “o carrossel à volta da mãe” e ambos constituem uma “roleta em voltas sucessivas”⁴ como o tambor de um revólver. A cristologia discreta do autor invoca nesta roleta, evidentemente, a estreia da geração do divino pelo humano. O seu virtuosismo é extraordinariamente eficaz a desenhar a bizarra troca de papéis, pela qual o humano se volve tutor do divino. Para o tema concreto que nos ocupa aqui, recorda-se neste poema que todo o movimento circular gera forças centrífugas e que do revólver sairá um disparo: “O carrossel tem um cavalo que galopa / O menino tem as rédeas e espera / A idade da despedida”, isto é, o abandono da *casa* porque, desta vez, a casa é a casa da mãe. Para regressar? A sequência de poemas “Para encontrar o golpe no sono” prossegue esta inversão de papéis e tem a força de uma *pietà*, e a ironia que advém de ser agora a vez de o humano assistir à morte do divino. A ligação entre o amor como impulso (aquilo também que

¹ *Homens que são como lugares mal situados*, V.N. Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p.20.

² *Dos Líquidos*, V.N. Gaia: Fundação Manuel Leão, 2000, p.57.

³ *Dos Líquidos*, p.49.

⁴ *Homens...*, p.11.

nos faz regressar a casa), a casa e as palavras que a compõem, repetir-se-á. O amor pelo outro está no “íman que cria para nós um lugar junto dele / Um lugar dentro dele” e essa é a “placa giratória do amor”.

Em *Dos Líquidos*, vai-se tornando cada vez mais claro que essa voluta desejada é um estado nómada, uma *homelessness*, ou seja, a alternativa da casa que ainda se encontra em projecto, a *casa* feita de palavras – a voz própria que se vai tecendo a partir de materiais alheios – mas também a casa como abrigo real: “mantém-me mendigo / desviando-me de mim (...) / Conduz-me / para a esquerda e para a direita, roda-me sempre / para a saída / Deixa-me ser a porta no eixo / Posta para trás pela mão de quem entra”⁵. O “redemoinho”, o “amor”, o “revólver” é pois identificado com o interlocutor da poesia e o seu “centro”, com o nome: “És o sopro, o redemoinho no barro”⁶.

A casa é, então, progressivamente referida através da imagem do aquário, do “regação aquático”⁷ que se dinamita⁸ para que se possa encontrar “um peso humano que não se afunda”, de alguém “que parte o pão”.

Deparamo-nos, portanto e no mínimo, com uma tensão a animar esta poesia. Sente-se a nostalgia da “casa” que se pretende recriar ou cujo caminho de regresso se procura, reencontrar os papéis com os recados da mãe, subir as persianas, regar as plantas⁹. Mas deseja-se, contemporaneamente, o disparo do “revólver” que acaba por lançar para fora de qualquer casa. A existência da tensão é consequente: se é de um motor que esta poesia trata, e se ela própria é um “trabalho de amor” – tantas vezes oferecido aos amigos em papelinhos passados por baixo da porta –, então, como qualquer corrente eléctrica, a locomoção, e o seu próprio movimento enquanto poesia, deve resultar da aproximação entre polaridades contrárias: a “casa” e o “nome”, por exemplo. Existirá algum ponto de equilíbrio? E se existir, onde o encontraremos?

Sair ou não de casa, eis a questão. E se sairmos, como haveremos de regressar? Seremos capazes de encontrar o caminho de regresso? Será que sentiremos, enfim, a necessidade de regressar? Onde está, afinal, o “centro”? Naquilo que construímos como nosso lugar para habitar ou naquilo que, em último caso, destrói qualquer morada?

Heraclito terá dito, certa vez, a forasteiros que o visitavam, espantados por ele os receber na cozinha, que “os deuses vivem entre os fogões”. Essa ligação entre a origem

⁵ *Dos Líquidos*, p.54.

⁶ *Homens...*, p.73.

⁷ *Dos Líquidos*, p.43.

⁸ Cf. *Homens...*, p.25.

⁹ Cf. *Dos Líquidos*, p.119.

do sentido das coisas – nomeadamente, o sentido proposicional – e o cheiro da cozinha, da vinha, o estalar dos soalhos da casa no Verão, a magnólia que vemos da janela do quarto, é uma hipótese muito forte que atravessa toda a obra de Daniel Faria. A tal ponto que em *Homens que são como lugares mal situados* se pergunta: “Se o fogo destruir a casa / E apagar a cal que caia a casa / Onde irei escrever o teu nome?”. A casa e o nome requerem-se então, pois só há volteio onde antes havia estabilidade. Mas o nome de Daniel Faria não mora. Nem nele se pode morar. Se no nome-redemoinho encontrássemos refúgio – santuário – faríamos dele uma outra casa quando, no fundo, ele também é o “caminho desconhecido para casa”. Da próxima vez que, nele, perdêssemos as chaves, veríamos, de novo, que novas fendas se abrem sempre naquilo que nos é *próprio*. Se o centro se tornasse familiar, desapareceria a necessidade de criar poesia desta maneira. Se dispensássemos a exterioridade permanente daquilo que nos vê *de fora*, “apagando a luz do quarto cada noite”, deixaríamos de compreender a importância da magnólia como um “abrigo fora de casa”.

Esta é, portanto, uma poesia da *partida* mas também do *regresso*, pois esses são os dois acontecimentos que marcam, fenomenologicamente, a nossa consciência do “dentro” e do “fora”, da consciência da casa, e da insistência do nome-nómada. Tal nunca é tão claro como no poema dedicado a Charles de Foucauld, o monge anacoreta que esperou à entrada da sua tenda a morte trazida pelos tuaregues: “Pensa que morrerás / No chão / À tua porta. / E nunca mais acabarás / De regressar”. Correndo o risco da redundância, sublinhe-se o facto de a “morte” constituir o outro nome do centro, a outra face do interlocutor, e que também ela é responsável pela edificação da casa pois é, em parte, em função dela que o abrigo é alçado: para que nos proteja daquilo que nos pode matar. Esta é a mais ousada declinação da imagem recorrente do “redemoinho”, o “redemoinho” colocado à entrada-saída de casa, no portal, na ombreira, à soleira da porta. Para “regressar” (tal como, evidentemente, para partir) é preciso que esteja desenhada, em algum lugar, a sombra dessa fronteira, pois regressar é, justamente, aspirar a essa transição. Mas a imagem de quem *morre à porta de casa*, a cabeça por terra e sob o limiar, o corpo meio dentro meio fora, oferece-nos uma variação significativa do “regresso”, numa daquelas transições tão densas e inesperadas que podem mesmo alterar para sempre a nossa compreensão de um conceito. E aqui *repete-se* a própria natureza da poesia, a palavra como *autopoiésis*, como se fosse possível remontar à vitalidade primitiva e muda a partir da qual toda uma linguagem pode ser

(re)composta: “Conserto a palavra com todos os sentidos em silêncio / Restauro-a / Dou-lhe um som para que ela fale por dentro / Ilumino-a”.

Como ilumina então Daniel Faria o som da palavra “regresso”? Que se pede a Charles de Foucauld com este “nunca mais parar de regressar”? Para recolher aquilo que se vai propondo, neste como noutros poemas, agrada-me a sugestão de uma daquelas portas giratórias de hotel, que vai rodando, ora mais lenta ora mais rápida, para tornar, ao mesmo tempo, estanques e permeáveis os espaços que separa / une. Porque é exactamente esse movimento de voluta que Daniel Faria imprime ao inquérito aberto sobre a relação entre a casa e o centro excêntrico do sentido, e que se condensa nesta reflexão poética obsessiva sobre o regresso. O que significa regressar a algo que lembramos como o mesmo que nós, a nossa casa? Experiência de pensamento: imagina morrer à porta de casa. Imagina que ficarás para sempre na transição, nem a sensação dos ventos do deserto nem o aconchego das almofadas e das lonas que protegem. Agora imagina que é exactamente isso que te basta. Nem a ausência nem o conforto mas tão só o próprio culminar do regresso, o momento em que se mete a chave à porta. Ou o momento em que se rodasse para sempre o primeiro compartimento da porta giratória. A transição permanente. A *revolução* permanente.

Outro poema refere aquela espécie de homens que “se sentam à saída” e a quem é inútil pedir para entrar “porque a sua força é para fora”. Também esses se encontram sobre a passagem pois, ainda que se encontrem de saída, deverão acabar por acreditar “no mistério que inclina / os homens para dentro”. Este mistério materializa-se, mais tarde, na imagem do “homem que nos levava por um caminho desconhecido para casa / E que partia o pão”. O tema do regresso assume, assim, uma ressonância cristológica. Regressar a casa pela mão daquele que conhece o caminho mas que é, também, aquele que nos rodou para a saída. Será essa a sua única declinação? A *suite* “Para o instrumento difícil do silêncio” acaba por descrever esse caminhante como “a chuva sobre as casas / A inclinação dos telhados”. Em suma, é aquilo que cria em nós a consciência da própria casa – a que resulta da iminência do perigo de morte, por exemplo – mas que, exactamente por ser essa condição de consciência, não deve ser, ele mesmo, tomado como abrigo, ou como casa. Segui-lo, seguir esse indicar é o mesmo que um “nunca mais parar de regressar”. Se justapusermos esta imagem à imagem da detenção sobre o próprio momento da chegada (Foucauld), começamos a ver tornar-se mais nítido o projecto de Daniel Faria: marcar o momento de uma terceira dimensão

entre o “estar fora” e o “situar-se dentro”, assinalar, por assim dizer, um “momento agnóstico” em cada percurso de regresso a casa.

Na verdade, será difícil separar a reflexão poética sobre o regresso a casa por Daniel Faria da sua contingência biográfica, isto é, da sua opção pela vida religiosa. Nesse sentido, seria mais provável a descrição de duas “casas”: a da origem e aquela que se procura, a mais bem situada, com trepadeiras, rumor de águas livres e a sombra não podada da magnólia, a casa que se identifica com o próprio centro. Contudo, a casa é só uma. E o centro, a certa altura, é mesmo descrito como “Verbo / tão inteiro que se fez espelho”, mediação, o apelo ao regresso a nós mesmos. Foi para ouvir esse apelo que, afinal, saímos de casa. Talvez mais ainda: o *apelo ao regresso* é, afinal, aquilo que procuramos quando sentimos a falta de algo. É o redemoinho.

Os textos fundadores do ocidente desenrolam-se, precisamente, sob a esperança de um regresso. Ulisses a caminho de Ítaca, o de Homero e o de Joyce. Antígona, Medeia, Ifigénia, Elektra, os ícones da reflexão ocidental sobre a justiça, são mulheres lançadas para fora de casa e que lutarão, até ao fim, pelo regresso. Édipo, cujo regresso transforma a própria casa em algo de inacessível para sempre. Israel depois da queda do templo, estruturando-se como nação num estado de regresso permanente, e já antes, Moisés, que codifica uma religião a partir dessa mesma *terceira dimensão*, no *meio caminho*, sabendo que jamais alcançará aquilo para que encaminha o seu povo (será próprio dos profetas o “nunca mais parar de regressar”). Cristo em Emaús, revisto como um peregrino em apoteose cansada, regressando a casa depois de muitos anos de ausência. Os desorientados heróis de Shakespeare, à procura do trilho perdido, Hamlet, Lear, Coriolano. O cinema de Nicholas Ray e o trenó de Orson Welles. Será talvez genético o nosso interesse por este movimento de retorno. Ao insistir sobre ele, Daniel Faria está próximo, ele próprio, de uma espécie de regresso a “casa”.

A sensação de regresso é inerente à experiência da leitura da poesia de Daniel Faria. Reconhecemos as referências, sabemos o quanto elas marcam a origem do nosso discurso sobre as coisas. Guiados por elas, na articulação que delas faz este autor improvável, somos também postos numa soleira para repetirmos, uma e outra vez, a experiência de *estar a chegar*. Por detrás desta porta giratória está algo que recordamos como familiar mas que já não chegaremos a ver. É aqui, neste instante preciso, que melhor entenderemos o que significa o conceito de “casa”. É também neste passo que

melhor entendemos o que poderia ser o centro do sentido. Entretanto, recorda-se o conceito de “sagrado” como vestígio de algo antigo mas também como desassossego, isto é, como segundo pólo suposto para podermos entender o que significa esta situação de estar, incessantemente, a regressar.

Vítor Moura

Abril / 2003